SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO IV Nº 194
22 • 7 • 2001



RADAR libros

RODRIGO FRESÁN John Irving no es infalible
LA CAUSA DE LOS NIÑOS *Asterix* y *Rugrats*
RESEÑAS Arenas, Gambaro, Lasker-Schüler, Schorske, Viñas

Salón Doré

Acaban de distribuirse en librerías cinco grandes libros ilustrados por Gustave Doré, *El infierno*, *Don Quijote*, *El paraíso perdido*, *La Biblia* y *Pantagruel*, en ediciones económicas pero que reproducen con gran calidad los grabados y litografías del más grande ilustrador de todos los tiempos. Esta edición especial de *Radarlibros* está íntegramente iluminada por ese precursor de la cultura pop.



Autorretrato de Doré joven
(*Historia de la Santa Rusia*)

Ilustración para *El Paraíso perdido*

Iluminaciones

POR DANIEL LINK Las ilustraciones de Gustave Doré (1832–1883) –independientemente del valor que se les reconozca– tienen características bien definidas: el dramatismo sublime, la desbordada y vívida imaginación, la velocidad de su ejecución. No en vano, Doré es uno de los más prolíficos y populares (en todos los sentidos de esa palabra) ilustradores del siglo pasado. Además de las pocas acuarelas juveniles, las esculturas de tema religioso y los grandes lienzos (el mayor de los cuales es un *Cristo* de 6 metros de alto por 9 de ancho expuesto en una sala especial del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo, su ciudad natal) que de él se conservan, su producción se calcula en más de 10 mil litografías, tanto las que publicó en medios gráficos (*Journal pour Tous*, *Cariacature* y *Charivari*) como las que ilustraron textos clásicos, su sello más duradero. En todo caso, para nadie puede caber dudas de que Gustave Doré es un precursor de la cultura pop y no en vano los franceses lo reivindican como el primer autor de las *bandes dessinées* a las que son tan afectos. El mismo afán por dotar a sus ilustraciones de una profundidad de campo (que, una vez más allá de los juicios de valor, hermanan su obra con la de Leonardo Da Vinci) es algo que caracterizará, muchos años después, a la televisión, el *comic* moderno, las películas de dibujos animados. Doré es el primero en plantearse la dificultad de introducir un mundo tridimensional (profundo) en la bidimensionalidad de la industria gráfica. Y el que propone una de las más elegantes soluciones.

Gustave Doré nació en 6 de enero de 1832 en el seno de una sólida familia burguesa dominada por un padre ingeniero. A los trece años comenzó a diseñar sus primeras litografías, a los catorce publicó su primer álbum, *Los trabajos de Hércules*. Su *Historia de la Santa Rusia* es ya una historia narrativa que armoniza textos e imágenes a la manera del *comic*. A los quince años, mientras estudia en el Liceo Carlomagno, comienza a publicar caricaturas en el parisino *Journal pour Rire* de Philipon, tarea que abandonará recién en 1856, año a partir del cual se consagra exclusivamente a la ilustración.

En 1848, mientras las revoluciones burguesas se reproducen como plaga en toda Europa, expone por primera vez en el Salón dos de sus dibujos a pluma. Al año siguiente muere su padre. A partir de 1851, mientras continúa exponiendo sus lienzos, comienza a realizar esculturas de tema religioso. En 1854, el editor Joseph Bry publica una edición del *Pantagruel* de Rabelais, ilustrada por un centenar de grabados. A partir de ese éxito inicial, Doré (autodidacta y obsesivo) va perfeccionando las técnicas del grabado y la litografía para obtener los sutiles resultados que caracterizan su mejor producción, esa que ahora aparece reeditada en volúmenes que se venden a veinte pesos en las librerías de Buenos Aires. Entre 1852 y 1883 (el año de su muerte en París), Doré ilustra más de veinte volúmenes, que se publican en Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia. En 1861, el mismo año que aparece la edición de *El infierno* de Dante con sus ilustraciones, es nombrado Caballero de la Legión de Honor. De 1863 es su *Don Quijote*; de 1865, *El paraíso perdido* de Milton; de 1866, *La Biblia*; y de 1868 las *Fábulas* de Jean de La Fontaine. Cada uno de esos libros incluía más de un centenar de ilustraciones. ♣



Autorretrato de Doré maduro

Ilustración para *Don Quijote de la Mancha*

Paisajista literario

POR REP Siempre me impresionó el trabajo de Gustave Doré. Lo primero que vi, hace unos veinte años, fue su trabajo sobre *La Divina Comedia*. Quedé impactado por la minuciosidad de esos viejos grabados. En esa técnica sólo había tenido la oportunidad de ver las estampas del Oeste firmadas por Frederick Remington, pero la maestría de Doré, en comparación, me lo estampó contra el anaquel de los toscos.

Creo que la influencia de Gustave Doré volvió a desatarse en los primeros años de los 70 de la mano de Jean Giraud, quien con su trabajito a pluma a lo Doré empezaría su trayectoria como Moebius, renovando la historieta mundial; también adivino ecos del raspado doriano en el yanqui Bernice Wrighston, el yugoslavo Enki Bilal y otros compañeros *metalhurlanteses*.

La épica de Doré siempre se desencadena en grandes escenarios. Barbudos, guerreros y mujeres con rostros prerrafaelistas flotan en sus paisajes agrisados, son maltratados por las fuerzas de la naturaleza y le faltan sólo dos materias para recibirse de estatuas. Artista clásico, no es casual que siempre le tocara ilustrar textos clásicos donde poder componer grandes grupos de cuerpos retorciéndose manifiestamente, como en el infierno de la Capilla Sixtina.

Dentro de lo que fue su labor gráfica, creo que el trabajo distinto de Doré fue el *Quijote*. Allí plumea grotescos y arriesga planos de acercamiento, sin llegar, claro, al onirismo desbordable de John Tenniel.

Y es cuando digo Tenniel que se me ocurre una pregunta de fácil respuesta: ¿cómo habría ilustrado *Alicia en el País de las Maravillas* de haber sido el gran Gustave su dibujante original? ♣

Tres años después de la muerte del escritor mexicano Octavio Paz, se publica en México una recopilación de sus escritos "políticos" bajo el título *Sueño en libertad*. "No ofrezco ni un sistema ni una filosofía a mis contemporáneos, pero sí mi interés infantil por la historia", afirmaba el único mexicano que recibió el Premio Nobel de Literatura (en 1990). Ferviente anticomunista, Paz también combatió a la guerrilla zapatista y llegó a enemistarse con Mario Vargas Llosa por las críticas del peruano al Partido Revolucionario Institucional, del cual Paz habría sido, según muchos analistas, su más visible "intelectual orgánico". En definitiva, una antología bien polémica.

Internet ya no es lo que era, sobre todo en la febril imaginación de los hombres de negocios que quisieron ver en el desarrollo de la red posibilidades ilimitadas de enriquecimiento. A la sucesión de quiebras que convulsionaron el mercado en los últimos meses se suma ahora el anuncio de cierre de la macrolibrería virtual **Bol.com**, propiedad del coloso alemán de la edición Bertelsmann. Bol tenía, como su rival **amazon.com**, pérdidas anuales millonarias. Como tantos otros, los analistas de Bertelsmann se dieron cuenta de que el futuro de las librerías virtuales está en la especialización antes que en la masividad.

Se encuentra en las fases finales de edición la monumental *Oxford Comparative History of Latin American Literary Cultures* en tres volúmenes de 1500 páginas cada uno, de la que participaron más de seiscientos especialistas de todo el mundo. El proyecto comenzó a gestarse el 1° de enero de 1996 y se lo dio por terminado el pasado 6 de julio. Los últimos tres años se consagraron a la revisión integral de las fechas, citas textuales, referencias bibliográficas y demás documentación incluida en la edición, coordinada por la Toronto Project Office de la Universidad de Toronto, en Canadá. Entre los méritos del proyecto se cuenta la inclusión sistemática de las literaturas lusófonas, la producción en lengua castellana en los Estados Unidos y las literaturas "aborígenes" de Mesoamérica, los Andes, el Amazonas y el Chaco. Mayores informes en **http://www.chass.utoronto.ca/lithist**.

La más célebre novela de J. D. Salinger cumple cincuenta años. Se trata, naturalmente, de *El guardián entre el centeno*, novela que gracias al unánime saludo de la prensa especializada y a su repetida inclusión como bibliografía obligatoria de los programas escolares de todo el mundo, es uno de los grandes mitos literarios del siglo XX. No en vano Hermann Hesse, otro de los escritores centrales en la formación de una sensibilidad "juvenil" en la literatura, señaló que "en un mundo y un tiempo tan problemáticos, la poesía no puede alcanzar un nivel más alto". Holden Caulfield, el protagonista y narrador de la historia, se niega a vivir una vida adulta porque la considera falsa y sin sentimientos. Su peregrinación neoyorkina y su alucinado monólogo sentimental fue reivindicado como bandera generacional y lectura predilecta de los disconformes del mundo. Jerome David Salinger (que es también el autor de una gloriosa serie de cuentos protagonizados por Seymour Glass y su familia), es uno de los escritores estadounidenses vivos más famosos, pero a la vez del que menos se sabe. Desde hace 40 años no hace declaraciones a la prensa y vive desde 1965 recluido en el pequeño pueblo de Cornish, en el estado de New Hampshire, en el noreste de Estados Unidos. Sistemáticamente se ha rehusado a permitir la adaptación cinematográfica de su novela.

Decimonónico

PENSAR CON LA HISTORIA
Carl E. Schorske
Trad. Isabel Ozores
Taurus
Madrid, 2001
393 páginas, $ 29

POR JOAQUÍN MIRKIN La lectura y reflexión del último libro de Carl Schorske *Pensar con la historia (ensayos sobre la transición a la modernidad)* conduce a cosas tan diversas (y ciertamente relacionadas entre sí) como las ideas de la ciudad en el pensamiento europeo, la invocación histórica del pasado medieval en pensadores como Disraeli, Pugin y Coleridge, la historia arquitectónica y social del Kunsthistorisches Museum en el distrito circular de Viena, la comparación del pensamiento de Richard Wagner y William Morris, y la obsesión de Sigmund Freud por la cultura egipcia; todo ello en un momento, como el actual, en el que los historiadores y los científicos sociales tienden a especializarse en un área de estudio. Allí reside la originalidad de Schorske: *Pensar con la historia* es un extraordinario y jugoso paseo por un momento determinado de la historia, el que marca la transición a la modernidad.

El tema principal del libro lo constituye la Europa del siglo XIX, donde la historia se convirtió en una forma de construcción de significados para las clases ilustradas, y que hacia fines de siglo fue abandonada a favor de una modernidad que prescindió de ella. "En la mayoría de los campos de la cultura intelectual y artística", escribe Schorske, "se aprendió a pensar sin la historia. La propia palabra modernidad surgió para diferenciar nuestras vidas y nuestro tiempo de lo que había ocurrido anteriormente, de la historia en su conjunto como tal... La mente moderna se ha vuelto indiferente a la historia, ya que ésta no resulta útil para sus proyectos."



Ilustración de Doré para *El Paraíso perdido* (fragmento)

Carl E. Schorske es profesor emérito de Historia en la Universidad de Princeton, con una larga e intensa carrera académica y profesional narradas en uno de los capítulos ("El autor: encuentro con la historia"). Trabajó en Harvard y Berkeley, y publicó *Viena fin-de-siécle. Política y cultura*, con el que obtuvo un Pulitzer. Además es autor de *Budapest y Nueva York: Estudios sobre transformaciones metropolitanas, 1870-1930*, 1 siglo XX. Su última compilación contiene trece ensayos sobre la visión histórica de la cultura, cada uno de ellos narrados con gran lucidez. Por momentos, la lectura es trabajosa aunque, aún así, hay que reconocerle al autor su habilidad en trasmitir pasión por lo que escribe, a punto tal de convertir algunos ensayos en capítulos de una novela difícil de abandonar, algo que, hay que decirlo, no caracteriza a la mayoría de los ensayos de los intelectuales de hoy.

Pensar con la historia tiene dos partes: la primera sobre las culturas historicistas en la Europa del siglo XIX, y la segunda sobre la modernidad de Viena. Cada uno de los ensayos incluidos en esta compilación es una profunda y erudita versión de la génesis de nuestro propio mundo cultural. Gracias a su estímulo, es altamente probable que el lector salga a buscar nuevos caminos y exploraciones en el mar del conocimiento histórico.♣

La fuga

EL PALACIO DE LAS BLANQUÍSIMAS MOFETAS
Reinaldo Arenas
Tusquets
Barcelona, 2001
366 págs. $21

POR SERGIO DI NUCCI Un jadeante José Lezama Lima proclamaba a principios de la década de 1950 que lo cubano era sólo una categoría del espíritu al margen de la historia. La obra de Reinaldo Arenas es como la Cuba de Lezama Lima: venal y paródica. Una paradisíaca insularidad respira en cada una de sus páginas, a las que no se puede acusar de impolíticas. Sí de conmovedoras y valientes. Por detrás de una prosa que llama con insistencia al absurdo, hay un fondo que, en su caso, es siempre moral y político.

Precedida por *El color del verano* y *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* conforma una pentagonía que se completa con *Otra vez el mar* y *El Asalto*. Arenas prefiere los géneros intermedios en que la invención y la parodia se tocan y ésta sirve de arranque a la crítica, al ensayo humorístico, a la digresión ética o política. No se resigna tampoco a desarrollar la fábula, y la deja donde le estorba. El período retratado en *El palacio de las blanquísimas mofetas* es el de la Cuba prerrevolucionaria, encarnado en las peripecias de Fortunato, un jovencito de Holguín que escapa de las miserias familiares uniéndose, en diciembre de 1958, a los rebeldes de la provincia de Oriente. "En esta casa –desespera el protagonista– nadie se atreve a salir por miedo a tropezarse con la muerte en mitad del patio, y mientras tanto nos vamos muriendo aquí adentro. Y la muerte afuera, como si tal cosa. Pero yo he de salir, pero yo he de salir." Se trata de una huida hacia delante, constatada por el salto que va del habla campesina, cuajada de heterodoxias y resignaciones, al tono bravucón de los revolucionarios. Las instituciones, sin embargo, nunca se van del todo.

Como nos muestra en su autobiografía, Reinaldo Arenas crea nombres y con el pretexto de tales nombres nos describe una sola alma: la suya. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* las referencias están ahí para ser descubiertas sin esfuerzo, porque el universo que describe el autor es el que mejor conoce, el habitado por vidas trazadas de antemano, estimuladas por un catolicismo a medida, por la seductora proximidad de la muerte, que conforma y redime. Arenas pudo gritar como Paul Nizan: "No permitiré a nadie que me diga que la juventud es la edad más hermosa".

En momentos en que se desoyen cada vez más a los enfáticos portavoces de lugares comunes de la izquierda, la figura de Reinaldo Arenas se acrecienta. Los motivos no son siempre buenos y entre la sorna y la piedad la reacción gana terreno. Arenas no fue el poeta benéfico y manso que muestra el film de Julián Schnabel. No fue un prosopopéyico abanderado de la libertad de expresión ni un *artista*, en el peor sentido de la palabra, infatuado con la invención y las aventuras místicas. Arenas fue un homosexual promiscuo y escatológico, un feroz anticastrista encarcelado y torturado por volcar su experiencia en libros cuya prosa explosiva tenía llegada al exterior. Una prosa que continúa promoviendo el elogio y la sanción. En esto y no en otra cosa radica su grandeza, a pesar de los homenajes póstumos y a pesar de las apropiaciones repelentes.♣

NOTICIAS DEL MUNDO

Tres años después de la muerte del escritor mexicano Octavio Paz, se publica en México una recopilación de sus escritos "políticos" bajo el título *Sueño en libertad*. "No ofrezco ni un sistema ni una filosofía a mis contemporáneos, pero sí mi interés infantil por la historia", afirmaba el único mexicano que recibió el Premio Nobel de Literatura (en 1990). Ferviente anticomunista, Paz también combatió a la guerrilla zapatista y llegó a enemistarse con Mario Vargas Llosa por las críticas del peruano al Partido Revolucionario Institucional, del cual Paz habría sido, según muchos analistas, su más visible "intelectual orgánico". En definitiva, una antología bien polémica.

Internet ya no es lo que era, sobre todo en la febril imaginación de los hombres de negocios que quisieron ver en el desarrollo de la red posibilidades ilimitadas de enriquecimiento. A la sucesión de quiebras que convulsionaron el mercado en los últimos meses se suma ahora el anuncio de cierre de la macrolibrería virtual **Bol.com**, propiedad del coloso alemán de la edición Bertelsmann. Bol tenía, como su rival **amazon.com**, pérdidas anuales millonarias. Como tantos otros, los analistas de Bertelsmann se dieron cuenta de que el futuro de las librerías virtuales está en la especialización antes que en la masividad.

Se encuentra en las fases finales de edición la monumental *Oxford Comparative History of Latin American Literary Cultures* en tres volúmenes de 1500 páginas cada uno, de la que participaron más de seiscientos especialistas de todo el mundo. El proyecto comenzó a gestarse el 1° de enero de 1996 y se lo dio por terminado el pasado 6 de julio. Los últimos tres años se consagraron a la revisión integral de las fechas, citas textuales, referencias bibliográficas y demás documentación incluida en la edición, coordinada por la Toronto Project Office de la Universidad de Toronto, en Canadá. Entre los méritos del proyecto se cuenta la inclusión sistemática de las literaturas lusófonas, la producción en lengua castellana en los Estados Unidos y las literaturas "aborígenes" de Mesoamérica, los Andes, el Amazonas y el Chaco. Mayores informes en **http://www.chass.utoronto.ca/lithist**.

La más célebre novela de J. D. Salinger cumple cincuenta años. Se trata, naturalmente, de *El guardián entre el centeno*, novela que gracias al unánime saludo de la prensa especializada y a su repetida inclusión como bibliografía obligatoria de los programas escolares de todo el mundo, es uno de los grandes mitos literarios del siglo XX. No en vano Hermann Hesse, otro de los escritores centrales en la formación de una sensibilidad "juvenil" en la literatura, señaló que "en un mundo y un tiempo tan problemáticos, la poesía no puede alcanzar un nivel más alto". Holden Caulfield, el protagonista y narrador de la historia, se niega a vivir una vida adulta porque la considera falsa y sin sentimientos. Su peregrinación neoyorkina y su alucinado monólogo sentimental fue reivindicado como bandera generacional y lectura predilecta de los disconformes del mundo. Jerome David Salinger (que es también el autor de una gloriosa serie de cuentos protagonizados por Seymour Glass y su familia), es uno de los escritores estadounidenses vivos más famosos, pero a la vez del que menos se sabe. Desde hace 40 años no hace declaraciones a la prensa y vive desde 1965 recluido en el pequeño pueblo de Cornish, en el estado de New Hampshire, en el noreste de Estados Unidos. Sistemáticamente se ha rehusado a permitir la adaptación cinematográfica de su novela.

Decimonónico

PENSAR CON LA HISTORIA
Carl E. Schorske
Trad. Isabel Ozores
Taurus
Madrid, 2001
393 páginas, $ 29

POR JOAQUÍN MIRKIN La lectura y reflexión del último libro de Carl Schorske *Pensar con la historia (ensayos sobre la transición a la modernidad)* conduce a cosas tan diversas (y ciertamente relacionadas entre sí) como las ideas de la ciudad en el pensamiento europeo, la invocación histórica del pasado medieval en pensadores como Disraeli, Pugin y Coleridge, la historia arquitectónica y social del Kunsthistorisches Museum en el distrito circular de Viena, la comparación del pensamiento de Richard Wagner y William Morris, y la obsesión de Sigmund Freud por la cultura egipcia; todo ello en un momento, como el actual, en el que los historiadores y los científicos sociales tienden a especializarse en un área de estudio. Allí reside la originalidad de Schorske: *Pensar con la historia* es un extraordinario y jugoso paseo por un momento determinado de la historia, el que marca la transición a la modernidad.

El tema principal del libro lo constituye la Europa del siglo XIX, donde la historia se convirtió en una forma de construcción de significados para las clases ilustradas, y que hacia fines de siglo fue abandonada a favor de una modernidad que prescindió de ella. "En la mayoría de los campos de la cultura intelectual y artística", escribe Schorske, "se aprendió a pensar sin la historia. La propia palabra modernidad surgió para diferenciar nuestras vidas y nuestro tiempo de lo que había ocurrido anteriormente, de la historia en su conjunto como tal... La mente moderna se ha vuelto indiferente a la historia, ya que ésta no resulta útil para sus proyectos."



Ilustración de Doré para *El Paraíso perdido* (fragmento)

Carl E. Schorske es profesor emérito de Historia en la Universidad de Princeton, con una larga e intensa carrera académica y profesional narradas en uno de los capítulos ("El autor: encuentro con la historia"). Trabajó en Harvard y Berkeley, y publicó *Viena fin-de-siécle. Política y cultura*, con el que obtuvo un Pulitzer. Además es autor de *Budapest y Nueva York: Estudios sobre transformaciones metropolitanas, 1870-1930*, 1 siglo XX. Su última compilación contiene trece ensayos sobre la visión histórica de la cultura, cada uno de ellos narrados con gran lucidez. Por momentos, la lectura es trabajosa aunque, aún así, hay que reconocerle al autor su habilidad en trasmitir pasión por lo que escribe, a punto tal de convertir algunos ensayos en capítulos de una novela difícil de abandonar, algo que, hay que decirlo, no caracteriza a la mayoría de los ensayos de los intelectuales de hoy.

Pensar con la historia tiene dos partes: la primera sobre las culturas historicistas en la Europa del siglo XIX, y la segunda sobre la modernidad de Viena. Cada uno de los ensayos incluidos en esta compilación es una profunda y erudita versión de la génesis de nuestro propio mundo cultural. Gracias a su estímulo, es altamente probable que el lector salga a buscar nuevos caminos y exploraciones en el mar del conocimiento histórico.♣

La fuga

EL PALACIO DE LAS BLANQUÍSIMAS MOFETAS
Reinaldo Arenas
Tusquets
Barcelona, 2001
366 págs. $21

POR SERGIO DI NUCCI Un jadeante José Lezama Lima proclamaba a principios de la década de 1950 que lo cubano era sólo una categoría del espíritu al margen de la historia. La obra de Reinaldo Arenas es como la Cuba de Lezama Lima: venal y paródica. Una paradisíaca insularidad respira en cada una de sus páginas, a las que no se puede acusar de impolíticas. Sí de conmovedoras y valientes. Por detrás de una prosa que llama con insistencia al absurdo, hay un fondo que, en su caso, es siempre moral y político.

Precedida por *El color del verano* y *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* conforma una pentagonía que se completa con *Otra vez el mar* y *El Asalto*. Arenas prefiere los géneros intermedios en que la invención y la parodia se tocan y ésta sirve de arranque a la crítica, al ensayo humorístico, a la digresión ética o política. No se resigna tampoco a desarrollar la fábula, y la deja donde le estorba. El período retratado en *El palacio de las blanquísimas mofetas* es el de la Cuba prerrevolucionaria, encarnado en las peripecias de Fortunato, un jovencito de Holguín que escapa de las miserias familiares uniéndose, en diciembre de 1958, a los rebeldes de la provincia de Oriente. "En esta casa –desespera el protagonista– nadie se atreve a salir por miedo a tropezarse con la muerte en mitad del patio, y mientras tanto nos vamos muriendo aquí adentro. Y la muerte afuera, como si tal cosa. Pero yo he de salir, pero yo he de salir." Se trata de una huida hacia delante, constatada por el salto que va del habla campesina, cuajada de heterodoxias y resignaciones, al tono bravucón de los revolucionarios. Las instituciones, sin embargo, nunca se van del todo.

Como nos muestra en su autobiografía, Reinaldo Arenas crea nombres y con el pretexto de tales nombres nos describe una sola alma: la suya. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* las referencias están ahí para ser descubiertas sin esfuerzo, porque el universo que describe el autor es el que mejor conoce, el habitado por vidas trazadas de antemano, estimuladas por un catolicismo a medida, por la seductora proximidad de la muerte, que conforma y redime. Arenas pudo gritar como Paul Nizan: "No permitiré a nadie que me diga que la juventud es la edad más hermosa".

En momentos en que se desoyen cada vez más a los enfáticos portavoces de lugares comunes de la izquierda, la figura de Reinaldo Arenas se acrecienta. Los motivos no son siempre buenos y entre la sorna y la piedad la reacción gana terreno. Arenas no fue el poeta benéfico y manso que muestra el film de Julián Schnabel. No fue un prosopopéyico abanderado de la libertad de expresión ni un *artista*, en el peor sentido de la palabra, infatuado con la invención y las aventuras místicas. Arenas fue un homosexual promiscuo y escatológico, un feroz anticastrista encarcelado y torturado por volcar su experiencia en libros cuya prosa explosiva tenía llegada al exterior. Una prosa que continúa promoviendo el elogio y la sanción. En esto y no en otra cosa radica su grandeza, a pesar de los homenajes póstumos y a pesar de las apropiaciones repelentes.♣



Ilustración de Doré para *Orlando furioso*

MIS MILAGROS/ BALADAS HEBREAS
Else Lasker-Schüler
Edic. bilingüe, trad. Oscar Caeiro
Alción Editora
Córdoba, 2001
148 págs.

El paraíso perdido

POR JORGE BARON BIZA Else Lasker-Schüler nació en una familia rica, provinciana y judía, en 1869. Casada, se instaló en Berlín donde nació su hijo Paul. Estimulada por su madre al arte, publicó su primera colección de poemas en 1902. En sus libros posteriores retomó temas y poemas, los reformó y desarrolló. Insatisfecha con la vida burguesa que le daba su esposo médico, se divorció y se casó con Hervarth Walden, quien en 1910 dirigía la revista *Der Sturm*. Esta revista fue la columna vertebral del expresionismo durante sus primeros diez años y a través de ella conoció la autora a los pintores Kokoschka, Nolde, Kirchner y los escritores Döblin, Benn, Scheebart. En este período aparecen las dos colecciones que comentamos, publicadas ahora en edición bilingüe con traducción impecable de Oscar Caeiro.

En la década del 20, *Der Sturm* se decidió por el arte político, precisamente en el período en que tanto la burguesía como la izquierda bolchevique retiraban su apoyo a las vanguardias. Con este telón de fondo, la poeta se divorció por segunda vez y comenzó la parte sombría de su vida. Arrebatada por la vida bohemia, conoció las estrecheces. La muerte de su hijo en 1927 fue un golpe muy rudo. Else tenía un fuerte instinto de filiación y adoraba a su madre y a su hijo: "Nunca he visto la mañana,/ Nunca buscado a Dios./ Pero ahora ando en torno a los dorados miembros/ De mi hijo/ Y busco a Dios", había escrito en la niñez del chico. Y de su madre: "¿Fue ella el gran ángel/ Que andaba junto a mí?(...) Si mi sonrisa no se hubiera hundido en el rostro/La colgaría sobre su tumba".

Este hondo reconocimiento de las filiaciones se extiende también al terreno cultural: su poesía abreva tanto en lo hebreo como en lo alemán. Dentro del clima de amplia tolerancia que estimulaba su amigo Martin Buber, la poeta recibía la tradición católica y no veía inconvenientes en dedicar un poema a María de Nazareth ("Sueña, demórate, doncella María") o al Dalai Lama ("Dulce hijo del Lama en un trono de plantas de almizcle,/ Desde cuándo besa tu boca a la mía..."). Ponía en práctica las ideas de Buber sobre poesía: la lírica no es nunca un ejercicio solitario, el Otro no sólo está implícito en el poema, sino que solicita permanentemente al poeta para conmoverlo y reconfortarlo.

Lasker-Schüler no dejó de publicar a pesar de las crecientes dificultades personales. Su obra –ahora estudiada en detalle– incluye prosa y teatro, en donde son más evidentes las huellas expresionistas. Llegó a obtener premios literarios de importancia nacional, pero en 1933 su vida giró bruscamente. Una banda nazi la apaleó con una barra de hierro. Sin volver a su domicilio, la poeta huyó a Suiza.

En el exilio, conoció las espaldas de muchos escritores, entre ellos Thomas Mann. Desarraigada, viajó en varias oportunidades a Jerusalén. Finalmente se radicó en la ciudad tres veces santa, pero los desengaños la habían convertido en una anciana excéntrica, que se paseaba por las estrechas calles con ropa anticuada y joyas inoportunas. La situación política de su nuevo hogar tampoco respaldó sus utopías de juventud. Murió en 1945 y fue enterrada al pie del Monte de los Olivos.

En las dos colecciones de este libro, de 1911 y 1913, es notable observar cómo la tradición cultural le sirve a la poeta como muro de contención a los excesos del expresionismo, que rápidamente se convirtió -en otros artistas– en una parodia retórica del vitalismo informal originario. Lasker– Schüler suma diversidades, pero obtiene un resultado de asombroso equilibrio, una vanguardia clásica.

La autora aprovecha la tradición de la balada alemana, tomada en el punto de madurez de Goethe y Heine, en el que el poeta no acompaña una acción sino que se integra a una atmósfera en un punto clave que no es necesariamente el de la culminación de la acción. De gran originalidad y audacia es por ejemplo "Faraón y José" en el que el punto de vista de la poeta es el descanso de ambos personajes bíblicos, unidos por una relación erótica en la que se sugiere lo popular (otro elemento de la balada) al sustituir el perfume por el trigo: "Faraón repudia a sus florecientes mujeres,/ Tienen el perfume de los jardines de Amón.// Su cabeza real descansa sobre mi hombro,/ que huele a trigo".

Los pareados muy rítmicos de la balada clásica alemana se transforman en versos más tersos, menos cortantes, que dejan espacio para un erotismo suave, oriental y a veces indefinido.

Su manera de presentar los temas por imágenes –con algo de enunciación visionaria de los profetas–, sin acción, su apoyo en diferentes tradiciones y sus metáforas vanguardistas arrancan a estos poemas de la historia y los colocan con gran fuerza en las emociones del mito. No es extraño, entonces, que surjan, detrás de las exploraciones expresionistas, fuertes antecedentes románticos sumados al contexto judío: el cuerpo vinculado con elementos de la Naturaleza, el sentido siempre huidizo y siempre inminente de la noche, el amado como vía trascendente, singularizado tanto en el "Cantar de los Cantares" como en el individualismo romántico, el amor como clave del absoluto en ambas tradiciones.

Las desilusiones de Else Lasker Schüler son ya una de las claves del siglo pasado, pero, fuera de la historia, su poesía nos llega para reconfortarnos con un soplo perenne.♣

INFANTILES

ASTERIX Y LATRAVIATA
Albert Uderzo (Guión y dibujos)
trad. Manuel Serrat Crespo
Barcelona
Salvat, 2001
48 págs. $ 10

Asterix decapitado ¿Por qué Albert Uderzo no contrata a un guionista? ¿Por qué sigue posando como la virtuosa viuda de René Goscinny cuando Asterix y Obelix reclaman desesperadamente un nuevo padre? Desde 1977, y pese a los torpes esfuerzos del dibujante por ejercer la doble potestad, los irreductibles galos se han quedado fatalmente huérfanos. Con la muerte de Goscinny desaparecieron las minuciosas historias que funcionaban con distintos niveles de lectura. La mirada infantil se detenía en peleas donde un petiso bigotudo y un obeso con trenzas naranjas transformaban ejércitos romanos en pilas de chatarra. Para varias generaciones fue un primer acercamiento a la literatura a través de aventuras donde se trataba de explorar el mundo y luchar contra malos tan fascinantes como ridículos. De paso, sin darse cuenta, aprendían historia y geografía. Para los menos chicos, era el placer de detectar deliciosos anacronismos y ocurrentes juegos de palabras. Pero luego de 25 capítulos, el hereditario temor de los aldeanos de que el cielo se les cayera sobre la cabeza se materializó. Fueron aplastados, no por las huestes del César, sino por la pesada pluma de Uderzo, que los volvió unidimensionales. Ahí donde el *scénariste* original trabajaba el lenguaje y jugaba con los lugares comunes de las nacionalidades para trascenderlos con ironía, el improvisado autor empezó a acumular chistes autorreferenciales, escenas gratuitas y personajes chatos. No hizo más que reescribir versiones desmejoradas de historias anteriores con un resultado invariablemente mediocre. Uderzo tiene millones de razones para no contratar a un guionista. Desde 1961, fecha en que fue publicado *Asterix el galo*, con una modesta tirada de 6 mil ejemplares, cada nuevo título ha tenido más éxito que el anterior. Hoy, Asterix son 300 millones de álbumes vendidos en todo el mundo y traducidos a 107 lenguas o dialectos. La campaña de lanzamiento del flamante *Asterix y Latraviata*, del que se imprimieron 8 millones de copias antes de salir a la venta, consumió un presupuesto publicitario de un millón de dólares. Para mantener en secreto el argumento del nuevo episodio (¿por temor al ridículo?), cada empleado de la cadena de fabricación debió firmar un contrato de confidencialidad. Son recaudos que se toman cuando la gallina de los huevos de oro cotiza en la Bolsa de París. A falta de calidad, Uderzo apuesta a la cantidad. La proliferación es justamente el *leitmotiv* de este trigésimo primer volumen, que debuta con la aparición de la parentela de Asterix y Obelix. Conocemos primero a sus madres, inquietas porque los hijos prolongan indefinidamente la adolescencia, que hacen todo para que éstos abandonen el celibato y –claro está– se multipliquen. Los padres prometieron sumarse más tarde a la fiesta. Se quedaron en Condate (hoy Rennes); no quisieron abandonar la tienda de *souvenirs* armoricanos que comparten porque en esta época "está en su mejor momento" (cerrar un negocio que funciona, decididamente, aunque sólo se trate de vender baratijas folklóricas, no es del gusto de Uderzo). Asterix se ha convertido en un menhir demasiado pesado para las espaldas de Uderzo, que debería seguir el ejemplo del dibujante Morris, que daba vida a Luky Luke con los textos de Goscinny. Cuando éste se fue, utilizó, con distinta suerte, nuevos guionistas. Si Uderzo no sigue este camino, continuaráincurriendo en el autoplagio, y *Asterix* seguirá deambulando desorientado, como una gallina decapitada.

Alejo Shapire


Ilustración de Doré para *Orlando furioso*

MIS MILAGROS/ BALADAS HEBREAS
Else Lasker-Schüler
Edic. bilingüe, trad. Oscar Caeiro
Alción Editora
Córdoba, 2001
148 págs.

El paraíso perdido

POR JORGE BARON BIZA Else Lasker-Schüler nació en una familia rica, provinciana y judía, en 1869. Casada, se instaló en Berlín donde nació su hijo Paul. Estimulada por su madre al arte, publicó su primera colección de poemas en 1902. En sus libros posteriores retomó temas y poemas, los reformó y desarrolló. Insatisfecha con la vida burguesa que le daba su esposo médico, se divorció y se casó con Hervarth Walden, quien en 1910 dirigía la revista *Der Sturm*. Esta revista fue la columna vertebral del expresionismo durante sus primeros diez años y a través de ella conoció la autora a los pintores Kokoschka, Nolde, Kirchner y los escritores Döblin, Benn, Scheebart. En este período aparecen las dos colecciones que comentamos, publicadas ahora en edición bilingüe con traducción impecable de Oscar Caeiro.

En la década del 20, *Der Sturm* se decidió por el arte político, precisamente en el período en que tanto la burguesía como la izquierda bolchevique retiraban su apoyo a las vanguardias. Con este telón de fondo, la poeta se divorció por segunda vez y comenzó la parte sombría de su vida. Arrebatada por la vida bohemia, conoció las estrecheces. La muerte de su hijo en 1927 fue un golpe muy rudo. Else tenía un fuerte instinto de filiación y adoraba a su madre y a su hijo: "Nunca he visto la mañana,/ Nunca buscado a Dios./ Pero ahora ando en torno a los dorados miembros/ De mi hijo/ Y busco a Dios", había escrito en la niñez del chico. Y de su madre: "¿Fue ella el gran ángel/ Que andaba junto a mí?(...) Si mi sonrisa no se hubiera hundido en el rostro/La colgaría sobre su tumba".

Este hondo reconocimiento de las filiaciones se extiende también al terreno cultural: su poesía abreva tanto en lo hebreo como en lo alemán. Dentro del clima de amplia tolerancia que estimulaba su amigo Martin Buber, la poeta recibía la tradición católica y no veía inconvenientes en dedicar un poema a María de Nazareth ("Sueña, demórate, doncella María") o al Dalai Lama ("Dulce hijo del Lama en un trono de plantas de almizcle,/ Desde cuándo besa tu boca a la mía..."). Ponía en práctica las ideas de Buber sobre poesía: la lírica no es nunca un ejercicio solitario, el Otro no sólo está implícito en el poema, sino que solicita permanentemente al poeta para conmoverlo y reconfortarlo.

Lasker-Schüler no dejó de publicar a pesar de las crecientes dificultades personales. Su obra –ahora estudiada en detalle– incluye prosa y teatro, en donde son más evidentes las huellas expresionistas. Llegó a obtener premios literarios de importancia nacional, pero en 1933 su vida giró bruscamente. Una banda nazi la apaleó con una barra de hierro. Sin volver a su domicilio, la poeta huyó a Suiza.

En el exilio, conoció las espaldas de muchos escritores, entre ellos Thomas Mann. Desarraigada, viajó en varias oportunidades a Jerusalén. Finalmente se radicó en la ciudad tres veces santa, pero los desengaños la habían convertido en una anciana excéntrica, que se paseaba por las estrechas calles con ropa anticuada y joyas inoportunas. La situación política de su nuevo hogar tampoco respaldó sus utopías de juventud. Murió en 1945 y fue enterrada al pie del Monte de los Olivos.

En las dos colecciones de este libro, de 1911 y 1913, es notable observar cómo la tradición cultural le sirve a la poeta como muro de contención a los excesos del expresionismo, que rápidamente se convirtió -en otros artistas– en una parodia retórica del vitalismo informal originario. Lasker– Schüler suma diversidades, pero obtiene un resultado de asombroso equilibrio, una vanguardia clásica.

La autora aprovecha la tradición de la balada alemana, tomada en el punto de madurez de Goethe y Heine, en el que el poeta no acompaña una acción sino que se integra a una atmósfera en un punto clave que no es necesariamente el de la culminación de la acción. De gran originalidad y audacia es por ejemplo "Faraón y José" en el que el punto de vista de la poeta es el descanso de ambos personajes bíblicos, unidos por una relación erótica en la que se sugiere lo popular (otro elemento de la balada) al sustituir el perfume por el trigo: "Faraón repudia a sus florecientes mujeres,/ Tienen el perfume de los jardines de Amón.// Su cabeza real descansa sobre mi hombro,/ que huele a trigo".

Los pareados muy rítmicos de la balada clásica alemana se transforman en versos más tersos, menos cortantes, que dejan espacio para un erotismo suave, oriental y a veces indefinido.

Su manera de presentar los temas por imágenes –con algo de enunciación visionaria de los profetas–, sin acción, su apoyo en diferentes tradiciones y sus metáforas vanguardistas arrancan a estos poemas de la historia y los colocan con gran fuerza en las emociones del mito. No es extraño, entonces, que surjan, detrás de las exploraciones expresionistas, fuertes antecedentes románticos sumados al contexto judío: el cuerpo vinculado con elementos de la Naturaleza, el sentido siempre huidizo y siempre inminente de la noche, el amado como vía trascendente, singularizado tanto en el "Cantar de los Cantares" como en el individualismo romántico, el amor como clave del absoluto en ambas tradiciones.

Las desilusiones de Else Lasker Schüler son ya una de las claves del siglo pasado, pero, fuera de la historia, su poesía nos llega para reconfortarnos con un soplo perenne.♣

INFANTILES

ASTERIX Y LATRAVIATA
Albert Uderzo (Guión y dibujos)
trad. Manuel Serrat Crespo
Barcelona
Salvat, 2001
48 págs. $ 10

Asterix decapitado ¿Por qué Albert Uderzo no contrata a un guionista? ¿Por qué sigue posando como la virtuosa viuda de René Goscinny cuando Asterix y Obelix reclaman desesperadamente un nuevo padre? Desde 1977, y pese a los torpes esfuerzos del dibujante por ejercer la doble potestad, los irreductibles galos se han quedado fatalmente huérfanos. Con la muerte de Goscinny desaparecieron las minuciosas historias que funcionaban con distintos niveles de lectura. La mirada infantil se detenía en peleas donde un petiso bigotudo y un obeso con trenzas naranjas transformaban ejércitos romanos en pilas de chatarra. Para varias generaciones fue un primer acercamiento a la literatura a través de aventuras donde se trataba de explorar el mundo y luchar contra malos tan fascinantes como ridículos. De paso, sin darse cuenta, aprendían historia y geografía. Para los menos chicos, era el placer de detectar deliciosos anacronismos y ocurrentes juegos de palabras. Pero luego de 25 capítulos, el hereditario temor de los aldeanos de que el cielo se les cayera sobre la cabeza se materializó. Fueron aplastados, no por las huestes del César, sino por la pesada pluma de Uderzo, que los volvió unidimensionales. Ahí donde el *scénariste* original trabajaba el lenguaje y jugaba con los lugares comunes de las nacionalidades para trascenderlos con ironía, el improvisado autor empezó a acumular chistes autorreferenciales, escenas gratuitas y personajes chatos. No hizo más que reescribir versiones desmejoradas de historias anteriores con un resultado invariablemente mediocre. Uderzo tiene millones de razones para no contratar a un guionista. Desde 1961, fecha en que fue publicado *Asterix el galo*, con una modesta tirada de 6 mil ejemplares, cada nuevo título ha tenido más éxito que el anterior. Hoy, Asterix son 300 millones de álbumes vendidos en todo el mundo y traducidos a 107 lenguas o dialectos. La campaña de lanzamiento del flamante *Asterix y Latraviata*, del que se imprimieron 8 millones de copias antes de salir a la venta, consumió un presupuesto publicitario de un millón de dólares. Para mantener en secreto el argumento del nuevo episodio (¿por temor al ridículo?), cada empleado de la cadena de fabricación debió firmar un contrato de confidencialidad. Son recaudos que se toman cuando la gallina de los huevos de oro cotiza en la Bolsa de París. A falta de calidad, Uderzo apuesta a la cantidad. La proliferación es justamente el *leitmotiv* de este trigésimo primer volumen, que debuta con la aparición de la parentela de Asterix y Obelix. Conocemos primero a sus madres, inquietas porque los hijos prolongan indefinidamente la adolescencia, que hacen todo para que éstos abandonen el celibato y –claro está– se multipliquen. Los padres prometieron sumarse más tarde a la fiesta. Se quedaron en Condate (hoy Rennes); no quisieron abandonar la tienda de *souvenirs* armoricanos que comparten porque en esta época "está en su mejor momento" (cerrar un negocio que funciona, decididamente, aunque sólo se trate de vender baratijas folklóricas, no es del gusto de Uderzo). Asterix se ha convertido en un menhir demasiado pesado para las espaldas de Uderzo, que debería seguir el ejemplo del dibujante Morris, que daba vida a Luky Luke con los textos de Goscinny. Cuando éste se fue, utilizó, con distinta suerte, nuevos guionistas. Si Uderzo no sigue este camino, continuaráincurriendo en el autoplagio, y *Asterix* seguirá deambulando desorientado, como una gallina decapitada.

Alejo Shapire

BOCA DE URNA

La marea del recuerdo

Los libros más vendidos de la semana en Librería Santa Fe.

Ficción

1. Hay que matar
Andrés Rivera
(Aguilar, $ 13)

2. Hechicero
Wilbur Smith
(Emecé, $ 20)

3. Harry Potter y la piedra filosofal
J.K. Rowling
(Emecé, $ 16)

4. Dulce y amargo
Danielle Steel
(Plaza y Janés, $ 14,90)

5. Astérix y La traviata
Albert Uderzo
(Salvat, $ 10)

No ficción

1. El camino del encuentro
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 14,90)

2. El atroz encanto de ser argentinos
Marcos Aguinis
(Planeta, $ 17)

3. El prójimo
Pacho O'Donnell
(Planeta, $ 17)

4. Arte poética
Jorge Luis Borges
(Crítica, $ 16)

5. El camino de la autodependencia
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 13,90)

¿Por qué se venden estos libros?
"En primer lugar, hay que destacar que el fenómeno de Harry Potter parece no tener fronteras a la hora de conquistar escolares. Por otro lado, Jorge Bucay continúa brindando soluciones a nuestras vidas conflictuadas, con la consiguiente aceptación de cierto público. Finalmente, autores de la talla de Borges o Rivera siempre tienen un espacio dentro de las ventas de nuestra librería", dice Jorge Freypag.

EL MAR QUE NOS TRAJO
Griselda Gambaro
Norma
Buenos Aires, 2001
160 págs. $17

POR PAULA CROCI La menor de las hijas de Isabella, la que tenía el rostro mate y los cabellos enrulados como el abuelo, escuchó sentada a la mesa ocupando un lugar entre su hermano y su primo, el hijo de Natalia. En esas charlas de sus mayores nunca intervino. Guardó la memoria de Natalia, de Giovanni, y con lo que le contó su madre, Isabella, de odiada y tierna mansedumbre, muchos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como esas voces después de haber hablado.

Con esta imagen propia de una fotografía intimista termina la última novela de Griselda Gambaro. Sin embargo, las mismas palabras bien podrían ser el comienzo de una historia enmarcada que se empieza a contar mucho tiempo después de los hechos y a partir de las voces que se fijaron en la memoria de la más pequeña de la escena de teatro costumbrista. Isabella, Giovanni, Natalia, un hermano, un primo, un abuelo son sólo algunos de los personajes de la novela familiar que lleva como título *El mar que nos trajo*, frase ambigua que tanto puede significar el reproche, la responsabilidad delegada o el agradecimiento por haber movido de lugar a un grupo de personas. En todo caso, sentencia que hace cargo al mar de la suerte de esos seres. Pero también podría completar su sentido con un objeto que la transformara en "el mar, que nos trajo... penas, dichas o recuerdos", tal como la marea aproxima, hasta la costa, los restos del naufragio.

Griselda Gambaro nos ofrece la novela de una familia de inmigrantes italianos que, por elección o por azar, se armó sobre el mapa de dos ciudades separadas por algo más que el mar. Una historia de vida contada en tercera persona como garantía de verdad para un relato que le pertenece a otros, ya que empezó en el verano de 1898, mucho antes de que el narrador tuviera memoria o voz para inventarla (o, tal vez, porque confirma que los relatos autobiográficos ceden la tercera persona sólo ante el horror de quien comprende que hablar de sí mismo es como hablar de un extraño).


Ilustración de Doré para el *Orlando furioso* (fragmento)

En definitiva, una historia narrada como si no fuese propia, escrita desde los ojos de la niña que copia los rasgos más ajenos –cabellos enrulados y rostro mate–, que son los de ese padre que jamás pudo pertenecer a la estructura familiar y fue obligado al abandono. Por estar armada con relatos devorados en una sobremesa y con los ecos que se graban en la memoria, se vuelve imprescindible el epígrafe de Salvatore Quasimodo, porque viene a resolver el cruce de una historia familiar con una historia de inmigrantes: "...un murmullo de mar, un eco de la memoria", donde la memoria corresponde a la familia y el mar a los inmigrantes.

Las novelas familiares esconden un secreto que el narrador se encarga de develar para sí y para el lector. Casi siempre se trata del secreto del origen: *¿quién soy en verdad?* es lo que se pregunta el que revuelve entre las fotografías viejas, quien se arriesga a nadar entre los recuerdos ajenos. Esa familia –dice Griselda Gambaro haciendo referencia a la suya, pero éste es un detalle menor– guarda el secreto de sus sentimientos. Develar ese secreto es lo que se propone la escritora. Entonces, en la intersección de dos secretos, se arma, con fotografías y cartas, con puertos y conventillos, una historia de abandonos obligados y por lo tanto más violentos, que es igual a la de tantos otros inmigrantes, jugada simultáneamente en dos tableros de a ratos superpuestos que en la mezcla hacen posible la novela.

Por último, *El mar que nos trajo* se escribe copiando los vaivenes del mar: la memoria a veces se demora en los detalles de un momento y luego se aleja hasta juntar grandes bloques de tiempo condensados en una frase breve: "Cuando nacieron uno tras otro, los hijos de Isabella" o "Giovanni visitó la Argentina hasta que se jubiló". Cobra vida, de este modo, la novela de una familia en la que ningún personaje es más imprescindible que los otros, ningún suceso más importante que el resto. Lo que importa, lo que predomina, es la continuidad cifrada en una línea descendente. ♣

Dar la cara



Ilustración de Doré para el *Antiguo Testamento* (fragmento)

ANTOLOGIA PERSONAL
David Viñas
Desde la Gente / Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos
Buenos Aires, 2001
128 págs.

POR GUILLERMO SACCOMANNO Alguna vez habrá que plantear cómo se presentan los escritores en sociedad: gestos, perfiles y, en particular, fotos. Esa relación entre la figura(ción) y una obra que, ¿por qué no?, está orientando una manera de ser visto y leído. En esta dirección resulta interesante tener en cuenta el caso Viñas. En *Las malas costumbres* (1963), su primer libro de cuentos, Viñas reflexionaba: "Las solapas, como las dedicatorias, son un género literario". Demistificador, Viñas anotaba en ese ensayo brevísimo: "La solapa es la imagen que de sí mismo propone el autor. Sin embargo, es un movimiento cargado de ambigüedades, escamotea su responsabilidad; es una coartada que implica querer ser visto de determinada forma, pero como si esa perspectiva fuera totalmente espontánea". En aquel libro, el joven Viñas, cruzado de brazos, desafiante, observa al lector desde un fondo de manifestación peronista. Pueden leerse nítidamente las siglas de la CGT y, recortado, el nombre de Perón. Que en los sesenta Viñas se presente de este modo, cuestionando el solapismo como género de mala fe ideológica y, a la vez, con esa foto, indica, en esos tiempos, una forma de provocar a la literatura desde la tensión de la política, forma que será característica de toda su producción intelectual.

A cuarenta años de aquel libro, de aquella solapa, de aquella foto, Viñas hace su "antología personal". A Viñas no se le escapa, en el prólogo a este libro de amplia distribución y circulación, pero que no se consigue en librerías, que ésta es una autobiografía y lo admite reconociendo los riesgos de la primera persona del singular, de un "pronombre equívoco y de una firma ya fatigada". Viñas evoca un comentario que alguna vez le hizo Ricardo Piglia acerca de su manera de disolver los límites tradicionales entre los géneros. A lo que Viñas le contestó con la sospecha de encontrarse siempre fuera de lugar. Lo que le permite pensar esta antología como un *collage* con algo de caleidoscopio: "Residuos, por ahí, con incrustaciones o sarro". Viñas apela de nuevo a lo fotográfico: estos fragmentos, define, son como "instantáneas". En la semblanza biográfica que abre el libro (sin firma, pero Viñas no puede desentenderse de esta complicidad), se incluyen datos sobre el autor: el pasaje por los curas y el liceo militar (dado de baja en el 45 por insubordinación), la presidencia de la FUBA (en tiempos del secuestro de Bravo), el título de Filosofía y Letras. Hay un dato que conviene tener en cuenta: "Le tomó el voto a Eva Perón en su lecho de muerte".

Si se subraya este dato es porque Viñas fue fotografiado en ese instante. Y esa foto es un fuerte engranaje de la iconografía Viñas. La foto antes citada (manifestación peronista, CGT, Perón) y esta otra recuperada ahora en la semblanza biográfica (Evita, el voto) marcan algo más que el desplazamiento de la izquierda a una comprensión del peronismo. Plantean, de modo tajante, la ruptura con un pensamiento de derecha que –desde antes, durante y después de *Sur*– será el enemigo predilecto de Viñas. En esa relación que va del cuerpo al texto, el cuerpo del autor viene a "dar la cara". Una cara que se propone adusta, de bigotazo que podría ser milico (imagen que viene a legitimar más tarde con la experiencia y el saber de *Hombres de a caballo*), pero no: la seducción de la fuerza, sí, pero en sentido inverso al poder.

Las fotos prueban, con su afán testimonial, eso que las palabras quizá no pueden identificar. Es decir, una desconfianza del puro discurso. Esto, por el lado de la imagen. Y por el lado del lenguaje, el tono, particularmente en la prosa de sus ensayos, será un cruce entre el jadeo criollo, la chicana y la observación socarrona que pueden recurrir, ilustradas, tanto a la cita del inglés como del francés. Un tono, con certeza, de una personalidad inconfundible: un *sello*. Viñas lo dice a propósito de Miguel Cané deslumbrado en el Covent Garden: el estilo como síntoma.

La antología se abre con "Un solo cuerpo mudo", un cuento duro en el que dos policías interrogan mediante la tortura a un detenido. Viñas, en *Literatura argentina y realidad política*, ha declarado que la literatura argentina nace y se organiza alrededor de una metáfora mayor: "El Matadero". Esa violencia que inaugura Echeverría se proyecta en la ficción de Viñas. Hay más: el cuerpo de "ese hombre", como lo llama Viñas, se conecta con "Esa mujer", el cadáver que rastrea Walsh. Otro punto de contacto con Walsh: una secuencia de *Un dios cotidiano*, relato con curas que puede vincularse con los cuentos de irlandeses de Walsh. Una hipótesis: no es el torturador, en la literatura de Viñas, el que interpela, sino la víctima.

Si esta antología es un *collage*, la elección de los fragmentos, desde ese primer cuento hasta sus artículos periodísticos en Página/12, pasando por sus novelas, ensayos y dramaturgia, está orientando una lectura, al mismo tiempo que el autor muestra cómo quiere ser visto. Auténticos *flashes* que convierten este pequeño libro en una seductora introducción a la obra de uno de nuestros más lúcidos intelectuales (que la Universidad, oportunamente, ha jubilado compulsivamente). ♣

INFANTILES

RUGRATS EN PARIS
guión de David N. Weiss, J. David Stem, Jill Gorey, Barbara Herndon y Kate Boutilier
adapt. Cathy East Dubowski y Mark Dubowski
trad. Elvira Sáiz
Ediciones B
Buenos Aires, 2001
144 págs. $ 8

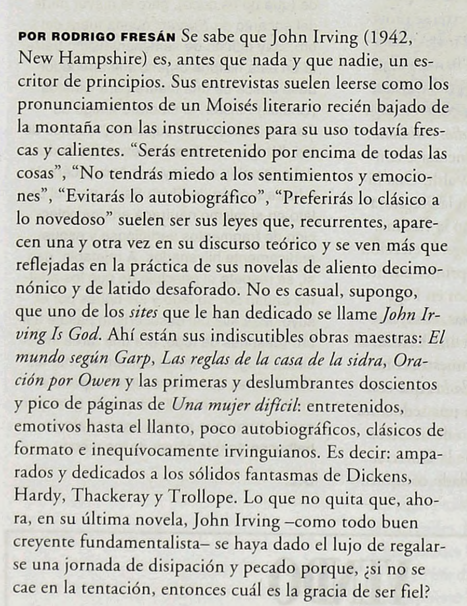
No es casual que los cuentos populares de todos los tiempos hayan sido (y sigan siendo) una investigación sobre el punto de vista de los chicos. Con el advenimiento de las adaptaciones cinematográficas de los cuentos de hadas, muchos adultos políticamente correctos consideraron que la cuota de terror y de crueldad que la literatura popular incluía como parte obligada de su desarrollo (las brujas quemadas vivas, las madrastras envenenadoras, los padres que abandonan a sus hijos, los suplicios corporales, la pobreza extrema) era más de lo que podía presentarse en imágenes. El problema seguía siendo cómo sostener el punto de vista infantil (para involucrarlos más y mejor en las tramas).
El dibujo animado *Rugrats* (*Aventuras en pañales*), producido por Nickelodeon, es ejemplar como solución a ese problema. Quienes hayan disfrutado de los deliciosos episodios televisivos habrán notado el movimiento siempre en manada de esos infantes y el modo en que, por lo general, llevan una vida con total independencia de la mirada de los grandes (ubicados entre el rencor, la tontería o la tilinguería). El éxito universal de *Rugrats* se tradujo en dos largometrajes. El segundo está ahora en los cines y se llama *Rugrats en París*, una película inverosímil de la cual el libro que comentamos es apenas un pálido reflejo o una excrecencia de la mercadotecnia. Si una de las dificultades tradicionales de la adaptación es cómo llevar la literatura al cine (o a la televisión), nada menor es el problema de cómo llevar el cine (o la televisión) a la literatura. La versión literaria de los Dubowski hace lo que puede (que no es poco), pero la mayor parte del encanto de *Rugrats* queda fuera del libro. Hay mucho de sentimentalismo berreta en esta historia organizada alrededor de la busca de una madre para Carlitos (Chukie) Finster, el timorato amigo de Tommy Pickles. Por supuesto, muchos de los diálogos sostienen la exquisita textura del original (y eso hay que agradecérselo a la traducción de Elvira Sáiz), pero el relato en sí mismo naufraga en una colección de fragmentos vertiginosa y esquemáticamente hilvanados. A rajatabla, eso sí, se respeta el principio de que los adultos andan por su lado y los bebés por el suyo. Más allá del desacertado pasaje a libro (después de todo, era una tarea imposible), *Rugrats* explota delicadamente las distorsiones que a la realidad impone el punto de vista infantil y defiende (y es por eso que hay que amar a esas criaturas balbuceantes) la causa de los niños.

D.L.

Ilustración de Doré para *El paraíso perdido*

El sermón de la montaña

The Fourth Hand, la "Nueva Novela de John Irving", es un acontecimiento literario, sobre todo por la inesperada superficialidad de un relato que parece pensado desde el vamos para su adaptación cinematográfica y el escándalo ligero.



POR RODRIGO FRESÁN Se sabe que John Irving (1942, New Hampshire) es, antes que nada y que nadie, un escritor de principios. Sus entrevistas suelen leerse como los pronunciamientos de un Moisés literario recién bajado de la montaña con las instrucciones para su uso todavía frescas y calientes. "Serás entretenido por encima de todas las cosas", "No tendrás miedo a los sentimientos y emociones", "Evitarás lo autobiográfico", "Preferirás lo clásico a lo novedoso" suelen ser sus leyes que, recurrentes, aparecen una y otra vez en su discurso teórico y se ven más que reflejadas en la práctica de sus novelas de aliento decimonónico y de latido desaforado. No es casual, supongo, que uno de los *sites* que le han dedicado se llame *John Irving Is God*. Ahí están sus indiscutibles obras maestras: *El mundo según Garp, Las reglas de la casa de la sidra, Oración por Owen* y las primeras y deslumbrantes doscientos y pico de páginas de *Una mujer difícil*: entretenidos, emotivos hasta el llanto, poco autobiográficos, clásicos de formato e inequívocamente irvinguianos. Es decir: amparados y dedicados a los sólidos fantasmas de Dickens, Hardy, Thackeray y Trollope. Lo que no quita que, ahora, en su última novela, John Irving –como todo buen creyente fundamentalista– se haya dado el lujo de regalarse una jornada de disipación y pecado porque, ¿si no se cae en la tentación, entonces cuál es la gracia de ser fiel?

LAS MALAS NOTICIAS

Ah, la trascendencia de los números redondos y para muchos seguidores de este autor –basta comprobarlo con darse un paseo por la sección de opiniones de usuarios de la librería virtual **Amazon.com**–, la novela número 10 de Irving es un libro de décima. Un libro que ya desde sus exiguas poco más de trescientas páginas con letra grande (para los formatos que suele manejar Irving) empieza traicionando todos y cada uno de los postulados del escritor que hace poco se ganó un Oscar al mejor guión adaptado de una novela propia.

The Fourth Hand –"La cuarta mano", libro que Tusquets Editores se propone editar hacia la primavera– no es algo tan terrible pero, sí, un tanto desconcertante. No hay sagas familiares, no se abarcan varias generaciones de hombres, mujeres y conflictos ("el poder de una novela está estrictamente relacionado con el paso del tiempo de esa novela", afirmó en alguna ocasión Irving), no se persigue ningún Grial –aunque, hay que decirlo, se es entretenido por encima de todas las cosas–. La novela narra el sufrido tránsito de un antihéroe más cercano al humor negro de Bruce Jay Friedman que a la voluntad epifánica de Irving: el conductor de noticiero Patrick Wallingford –luego de que un león le comiera una mano en vivo y en directo desde la India– se convierte en una especie de broma macabra viviente. Wallingford se hace famoso como "el tipo del león" y es el encargado del segmento de las pésimas noticias de su programa. Wallingford –hasta entonces irresistible para las mujeres y a partir de entonces apenas muy atractivo– sufre bastante, lleva el asunto con cierta elegancia y vive como una especie de zombie *de luxe* hasta que recibe el trasplante de una mano y, con ella, el amor un tanto extraño de la viuda del donante. Así empieza. Después sigue. Y por el camino, Irving –más contemporáneo que nunca– nos ofrece su visión sobre el estado de las cosas, el *horror vacui* norteamericano, el espanto de los *reality shows*, la muerte de John Kennedy Jr. como espectáculo y la condena de cierto tipo de celebridad apareciendo, por primera vez, casi como un personaje más a partir de una voz omnisciente que va tirando de los hilos de una trama (la más curiosamente deshilvanada de todas las de Irving, al punto de incluir un viaje a Japón que, una vez superado, descubrimos que no tiene el menor sentido) mientras explica los cómo, los porqués y –lo más importante de todo– los por qué no. Y al que no le guste que se vaya.

INFORMACIÓN DE ÚLTIMO MOMENTO

Así, *The Fourth Hand* –que curiosamente ha gustado más a la crítica inglesa que a la norteamericana– es una novela sobre un *freak* a la vez que un libro *freak* dentro de la obra de Irving. No desconcierta tanto su prosa (que por momentos se antoja inesperadamente apresurada en comparación a cualquier otra novela del autor de *El hotel New Hampshire*) como sus intenciones y –voluntarias o no– sus filias: en *The Fourth Hand* aparece una y otra vez la sátira apocalíptica que marca a fuego la estética de Kurt Vonnegut (quien fuera y sigue siendo maestro de Irving), salpicada por ese misticismo de superficie de Douglas Coupland, combinados con la picaresca sexópata del Philip Roth más ligero y, a la vez (buen ejemplo son esos párrafos acerca de cómo utilizar un muñón entre las piernas de una mujer), con ganas de escandalizar fácil.

Una última y destacable particularidad: *The Fourth Hand* –a diferencia de lo que suele ocurrir con los libros de Irving– se lee sin problemas de una sentada. Como si se estuviera viendo una película. La intención de celuloide veloz se hace todavía más manifiesta cuando, en la página de las dedicatorias, nos encontramos con los nombres del productor Richard Gladstein y el director Lasse Hallström, responsables junto a Irving del film *The Cider House Rules* (y del Oscar ya mencionado), que acaban de anunciar firma de contrato para llevar *The Fourth Hand* al cine, otra vez, con el autor adaptando su propia novela. No se ha revelado aún el reparto pero –no sé por qué, tal vez me esté volviendo loco– desde las primeras páginas de *The Fourth Hand* yo no pude evitar leer a Patrick Wallingford con el rostro –tan de hombre de las noticias, de las malas noticias– de Greg Kinnear.

Seguiremos informando. ♣